RDMUSB

REVISTA DIGITAL de MÚSICA SACRA BRASILEIRA

RDMUSB
n. 1
nov./jan.
2017-2018

REVISTA DIGITAL DE MÚSICA SACRA BRASILEIRA

Advento e Natal

n. 1

NOVEMBRO 2017/JANEIRO 2018

Sumário

Artigos

Partituras

Apresentação

O nascimento da Revista Digital de Música Sacra Brasileira – RDMUSB marca o amadurecimento de um movimento, poucos anos mais antigo, que busca aprimorar as práticas musicais da Igreja Católica no Brasil.

Na linha de frente, diversos regentes corais, a maior parte deles na faixa dos 30 a 40 anos, que aceitaram o desafio de cantar a liturgia dominical em conformidade com os padrões estéticos, estilísticos e normativos prescritos pelos documentos oficiais da Igreja, os quais não só reafirmam que "(...) *a tradição musical da Igreja é um tesouro de inestimável valor*", como também elencam, como principais objetivos da música sacra, a "(...) *glória de Deus e a santificação dos fiéis*" (*Sacrosanctum Concilium*, n. 112).

Esse percurso revelou de plano uma sensível dificuldade: encontrar repertório adequado, em português, para o emprego na liturgia. Mais do que o recurso às traduções de peças de compositores estrangeiros (notadamente de língua italiana e espanhola) e ao uso do repertório composto em português europeu (que, não raro, revela dificuldades prosódicas), a RDMUSB surge para amplificar o acesso ao rico e significativo repertório coral sacro brasileiro que, não obstante siga largamente desconhecido fora da Academia e das salas de concerto, começa aos poucos a ser desvelado e,

assim, reconciliado com a finalidade última para a qual fora escrito: a aplicação na liturgia da Igreja Católica.

O advento desta revista almeja catalisar este processo. Estruturada atualmente em quatro publicações anuais, com temática variável conforme o tempo e o ano litúrgico, cada volume da RDMUSB reúne algumas partituras, escolhidas entre arranjos e composições originais de autores brasileiros, e um artigo científico versando sobre temas afetos à música sacra. Desta forma, pretende-se não apenas suprir uma lacuna de publicações científicas dedicadas à música sacra brasileira como também fornecer um suplemento próprio para o seu efetivo emprego nas missas e na liturgia das horas.

O conteúdo deste primeiro volume, além do peso e da responsabilidade inerente ao número inaugural, é motivo de imenso orgulho para a equipe da RDMUSB.

Primeiramente, o percuciente artigo de Fernando Lacerda Simões Duarte, Doutor em Música pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, honra-nos com uma análise inédita e profunda acerca do papel do órgão de tubos na liturgia da Igreja Católica, confrontando o "dever ser" dos documentos oficiais com o "ser" das práticas musicais no Brasil, sobretudo no período posterior ao Concílio Vaticano II.

Na mesma trilha, as partituras escolhidas pela Comissão Editorial para esta primeira edição buscam fornecer subsídios para os tempos do Advento e do Natal.

Inaugura a seção musical deste volume a adaptação do Pe. João Baptista Lehmann (1873–1955)[1] para o tradicional hino de advento *Rorate caeli, desuper*. A melodia gregoriana, que aparece metrificada no refrão, alterna-se com estrofes em português que facilitam a participação da assembleia.

O belíssimo "Quid retribuam Domino?", de autoria do maestro Furio Franceschini (1880-1976), traduz com simplicidade, que não compromete a profunda riqueza melódica e harmônica da peça, a resposta à pergunta feita pelo salmista no Salmo 115 (116): "que poderei retribuir ao Senhor Deus por tudo aquilo que ele fez em meu favor?".

O mesmo espírito contemplativo está presente no "Tantum ergo" de Alberto Nepomuceno (1864-1920), extraído de seu "Album Eucaristico"[2]. Originalmente escrito para uma voz com acompanhamento de harmônio ou órgão, apresentamos também uma versão a quatro vozes mistas, segundo a harmonização original, que poderá ser útil para a exposição do Santíssimo Sacramento ou pós-comunhão.

Ingressando no tempo do natal desponta a antífona "Hodie Christus natus est", do jovem compositor Bruno Tadeu Rodrigues Gomes (1992-). O texto, que é originário da

---

[1] Embora nascido na Alemanha (1873), o Pe Lehmann mudou-se para o Brasil logo após ser ordenado sacerdote, em 1899, aqui permanecendo até o final da sua vida. Atuante em Minas Gerais, na região de Juiz de Fora, integrou a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro até 1955, quando faleceu.

[2] Na dedicatória de Nepomuceno lê-se o seguinte: "*Às minhas alunas do curso JACOBINA, para ser cantada na renovação dos votos do baptismo na Matriz de N. S. da Gloria em 21 de novembro de 1911*".

antífona para o *Magnificat* das Vésperas do Natal do Senhor, encontra na forma motetual a oportunidade de ser utilizado, sempre à luz das prescrições da liturgia de cada dia, como ofertório ou pós-comunhão ao longo do tempo do Natal.

O Pe. João Lyrio Tallarico (1922-2009) é responsável por uma imensa obra ainda por redescobrir. Com quase três mil títulos próprios, o mestre-de-capela *de facto* da Sé de São Paulo por quase trinta anos foi um prolífico compositor de música sacra e religiosa. Nesta edição, apresentamos duas *pastorais* bastante acessíveis, "Ave, Deus menino" e "Sinos e pastores", as quais poderão contribuir para o resgate de uma identidade genuinamente brasileira no repertório natalino, campo no qual são tão presentes melodias representativas de tradições musicais e culturais estrangeiras.

Encerrando a seção musical, Roberto Rodrigues (1965-) propõe duas melodias para os salmos responsoriais dos dias 24 e 25 de dezembro, respectivamente, o 4º Domingo do Advento e a missa do dia da Solenidade do Natal do Senhor. Com inspiração nos recitativos gregorianos, a simplicidade melódica facilita ao salmista a colocação do texto, que sai profundamente enriquecido pela harmonia sugerida no acompanhamento para órgão.

A RDMUSB, digital e gratuita, já nasce com um projeto ambicioso que alia tecnologia ao espirito colaborativo daqueles que se esmeram, semanalmente, para produzir música sacra de qualidade para a liturgia. Para tanto, não poderíamos ter escolhido ocasião melhor para realizar o seu

lançamento oficial do que o II Congresso de Corais Sacros de São Paulo, que reuniu uma dezena de corais e cerca de trezentos cantores para celebrar a memória de Santa Cecília, padroeira dos músicos, no tradicional Mosteiro de São Bento em São Paulo/SP.

Resta-nos esperar que o material preparado se revele útil à finalidade a que se propõe: resgatar a música sacra brasileira para construir o seu futuro e fomentar o seu perene desenvolvimento.

São Paulo, 22 de novembro de 2017
memória de Santa Cecília, padroeira dos músicos

RAFAEL CARVALHO DE FASSIO
Coordenador Editorial da Revista Digital de Música Sacra Brasileira- RDMUSB

Artigos

RDMUSB

O órgão de tubos e a música religiosa católica no Brasil nos séculos XX e XXI: controle institucional, práticas musicais e patrimônio cultural

*Fernando Lacerda Simões Duarte**

Introdução

Dentre as representações comumente compartilhadas acerca dos ritos católicos antes do Concílio Vaticano II (1962-1965), a ausência do uso da língua vernácula e a orientação do padre no altar são as mais recorrentes nas narrativas com as quais tomamos contato. No tocante à música, tais memórias coletivas remetem, não raro, ao canto gregoriano, aos grupos corais e ao uso do órgão nos ritos religiosos.

* Estagiário de pós-doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará com bolsa CAPES/PNPD. Contratado pela Fundação Gregório de Mattos (Secretaria Municipal de Cultura e Turismo da Prefeitura de Salvador-BA) para a produção de estudo e parecer sobre os ofícios de organista e organeiro – reconhecimento de patrimônio imaterial. E-mail: lacerda.lacerda@yahoo.com.br

Neste sentido, se observa uma representação sugestiva de um passado linear, homogêneo e estável, de características notadamente medievais e renascentistas.

Esta representação torna-se questionável, entretanto, quando ouvimos a música religiosa[3] para coro e orquestra composta pelo Padre José Maurício Nunes Garcia ou quando descobrimos que o mestre-de-capela da Sé de São Paulo, Furio Franceschini compôs suas variações para órgão sobre temas de dois cânticos marianos ainda hoje entoados em celebrações – "Viva a Mãe de Deus e nossa..." e "Senhora Aparecida, guiai a nossa sorte..." – cerca de cinquenta anos antes do início do Concílio Vaticano II. O mesmo se aplica, no plano internacional, às obras sacras de compositores católicos do Barroco: como explicar a existência de grande efetivo orquestral na música ritual com base em uma representação medievalizante do passado que privilegia somente a polifonia renascentista e o cantochão? Passa-se então a perceber que a história da música católica carrega em si diversidade, seja nos estilos musicais das composições, seja no uso língua empregada nas composições, na instrumentação e em tantos outros aspectos. Se tal afirmação revela-se válida quando se pensa a produção do

[3] Considerando as distintas interpretações que as expressões "música sacra" e "música litúrgica" tiveram ao longo da história – esta última, tomada em oposição àquela que seria empregada em serviços paralitúrgicos –, temos preferido mais recentemente trabalhar com a expressão "música religiosa" para descrever aquela praticada nos templos católicos, sem distinção entre o repertório que se destinava às missas cantadas e ofícios solenes e o que era empregado outros serviços religiosos (novenas, missas baixas, dentre outros) anteriormente ao Concílio Vaticano II (INAMA, LESS, 1892).

repertório ao longo dos séculos, há de se considerar que no âmbito das práticas musicais esta relação não é linear, na qual determinados estilos seriam definitivamente abandonados com o surgimento de outros. Ao contrário, as fontes musicais – partituras e partes vocais ou instrumentais avulsas – que foram acumuladas durante cerca de três séculos e hoje se encontram recolhidas a acervos brasileiros – revelam a manutenção de determinados compositores ou estilos nos ritos religiosos mesmo em face de uma renovação da produção musical num plano hegemônico. Igualmente, o resgate intencional de determinados compositores do passado revela que a noção de linearidade e marcha da história em um único sentido – imaginada a partir da leitura dos manuais de história da música baseados na produção e em estilos composicionais – é bastante diversa das práticas musicais.

Diante deste quadro complexo, coube-nos apresentar algumas ideias sobre o papel do órgão tubular na música religiosa católica nos séculos XX e XXI, a partir do que nossas pesquisas no campo da Musicologia Histórica nos têm revelado (DUARTE, 2016). Seria o órgão o único instrumento presente nas práticas musicais pré-conciliares? Qual o papel do órgão nos paradigmas traçados pela Igreja Católica Romana e como ele se desenvolveu nas práticas musicais de função ritual no Brasil? Quais os impactos das diretrizes decorrentes do Concílio Vaticano II sobre as práticas musicais no que diz respeito ao órgão? Responder a tais questões parece-nos um importante passo para propor uma reflexão

acerca dos órgãos tubulares e das atividades organística e de organaria no Brasil hoje e tentar esboçar alguma resposta para as seguintes provocações: qual o papel do órgão de tubos hoje nos documentos sobre a música na Igreja Católica Romana? Qual o legado da atividade organística no Brasil, quando pensada em termos de patrimônio cultural, e como salvaguardar este patrimônio? Para buscar responder às problemáticas aqui formuladas, foi empreendida pesquisa bibliográfica e documental, recorrendo-se às mais diversas fontes para o estudo da Musicologia, dentre as quais as normas romanas e locais acerca da música sacra, documentos paroquiais (livros de tombo e de fábrica), partituras e partes instrumentais ou vocais avulsas, folhetos de missas, livros litúrgicos, notícias em jornais e revistas, fotografias, instrumentos musicais, dentre outros (GÓMEZ GONZÁLEZ et al., 2008).

Compreender a história da música católica no período aqui proposto não seria possível sem que se conhecesse ao menos superficialmente a história dos grandes movimentos ou autocompreensões do catolicismo no mesmo período. Deste modo, recorreu-se ainda a autores que dedicaram suas obras à história eclesiástica, bem como a documentos que atestassem ou refutassem suas afirmações. A fim de sistematizarmos as ideias aqui apresentadas e dialogarmos com a produção acadêmica estabelecida, recorremos a algumas noções que perpassarão este trabalho, ainda que não estejam claramente enunciadas. A primeira delas é a de que a memória e a identidade coletivas são indissociáveis,

uma vez que as memórias – e sua transmissão, as tradições – fundam identidades (CANDAU, 2011), donde é possível supor que o recurso a determinadas memórias implica interesses identitários específicos. Assim, o resgate intencional de um determinado passado musical aponta para concepções compartilhadas de qual seria o repertório adequado dentro de uma determinada visão acerca da própria Igreja.

A representação medievalizante mencionada no início deste trabalho é fruto de um paradigma romano para as práticas musicais relativamente recente, oficializado em 1903 com a promulgação do *motu proprio* “*Tra le Sollecitudini*” sobre a música sacra de Pio X. Tal documento pressupunha um olhar lançado para os passados medieval e tridentino em busca de reforçar, no âmbito da música, uma identidade forte que se pretendia na Igreja Católica como um todo durante o período da Romanização, uma autocompreensão da Igreja baseada no reforço à identidade institucional e à hierarquia clerical. Este reforço seria operado não só com a declaração da infalibilidade papal durante o Concílio Vaticano I, em 1870, mas também por meio da instrução e moralização do clero, da centralização das atividades religiosas na atuação do clero, além de um forte fechamento ao chamado “espírito da Modernidade”, inclusive com a determinação da exigência de um juramento antimodernista daqueles que quisessem se habilitar ao sacerdócio (BIHLMEYER; TUECHLE; CAMARGO, 1964; DUFFY, 1998; TÔRRES, 1968; WERNET, 1987). Diferentemente do catolicismo romanizado, o catolicismo tradicional ou popular dos tempos de colônia era

protagonizado pelos leigos, que se reuniam em irmandades e ordens terceiras, a ponto de Euclides Marchi (1989, p. 92) ter afirmado que ao povo, que antes tomava parte ativamente dos ritos e festas, cabia um papel de "expectador passivo e silenciado" após a hegemonia da autocompreensão romanizadora entre o clero. Neste panorama, também as devoções populares sofreram forte oposição eclesiástica, uma vez que nestas, o sagrado e o profano encontravam-se em uma zona cinzenta, nem sempre sendo possível discerni-los. Assim, não foram raras as oposições às festas como a Folia do Divino e outras, até mesmo com o recurso à força policial (GAETA, 1997; DUARTE, 2016). Neste ambiente de rígido controle institucional, também a música deveria obedecer aos parâmetros estabelecidos no "código jurídico de música sacra" de Pio X, o seu *motu proprio*. Diante de tais paradigmas rígidos estabelecidos por Pio X, traçamos em nossa tese o conceito de controle normativo das práticas musicais, que pode ser útil à compreensão do papel do órgão na liturgia romana durante os sessenta anos que separaram a promulgação do *motu proprio* da *Constituição Apostólica* "*Sacrosanctum concilium*":

> O controle normativo das práticas musicais na Igreja consiste na determinação de modelos por meio de normas objetivas – detalhistas, específicas, prescritivas ou proibitivas –, com vistas a uniformizar e conformar tais práticas às metas institucionais do sistema religioso em determinado momento histórico. Para tanto, a criação e as práticas musicais são controladas por órgãos específicos e se tornam passíveis de sanção, no caso de descumprimento e de recompensa (propaganda), em caso de adequação. Assim, o controle normativo se apresenta como um

> condicionamento *a priori* da liberdade de opções franqueada àqueles envolvidos na criação ou na prática musical pela tradição, compreendida como transmissão das distintas técnicas e estilos musicais em sua relação com os sistemas locais (DUARTE, 2016, p. 96).

No ambiente de controle normativo que decorria do *motu proprio*, o órgão tubular foi declarado o instrumento musical oficial da Igreja Católica de rito latino. Ainda que não previsse sua exclusividade nos templos – como se detalhará mais adiante –, o *motu proprio* atestou claramente sua primazia sobre os demais instrumentos. Ademais, o documento proibia que soassem no interior dos templos aqueles instrumentos que remetessem à música dos teatros, especialmente o piano e os instrumentos fragorosos e estrepitosos de percussão. A visão sobre a qual se fundavam os princípios norteadores do *motu proprio* – claramente eurocentristas e de oposição à música dita “profana” – gradativamente se modificaram, sobretudo após fins da década de 1940. É possível observar a culminância deste processo de transformação e ampliação da diversidade de manifestações musicais nos ritos católicos nos estudos publicados pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) sobre o tema:

> 2.2.4. – Os instrumentistas e seu Ministério na Comunidade [...] O instrumento por si mesmo, como prolongamento da voz humana (alma e voz), não é nem sacro nem profano, assim como a voz em si mesma não o é. A classificação de instrumentos em sacros e profanos depende da relação sócio cultural-psicológico [sic] mutável quanto ao tempo (na história) e ao lugar (nas diversas culturas) (cf. SC 12). Se um instrumento consegue integrar-se na

> liturgia, ajudando-a e exprimindo-a melhor, especialmente pelo acompanhamento do canto, este instrumento torna-se sacro, participando da sacralidade da liturgia (IV ENMS) (CNBB, 1976, p. 6).[4]

Tal mudança exprime em si uma autocompreensão do catolicismo diversa daquela pré-conciliar, sobretudo de uma Igreja que se adéque à índole de cada povo particular, processo que se iniciou com o *Aggiornamento* católico, uma "atualização" ou a busca de um diálogo com a Modernidade e as distintas culturas que ocorreu no pontificado de Pio XII. Mais uma vez se percebe, portanto, como os distintos posicionamentos institucionais da Igreja Católica acerca da música em seus ritos refletem questões identitárias maiores, ou seja, as distintas maneiras como o sistema religioso é concebido nos distintos períodos da história.

Outra distinção que se faz necessária neste texto se dá entre as práticas musicais e os paradigmas institucionais da Igreja Católica, sobretudo anteriormente ao Concílio Vaticano II. A (nem sempre) simples leitura da norma eclesiástica pode sugerir que as práticas musicais de um determinado período tenham sido totalmente distintas do que de fato foram, caso os modelos não sejam confrontados com outras fontes que atestem ou refutem sua aplicabilidade prática. Longe da crença de que os documentos produzidos no passado contêm verdades de seu tempo e que seriam, por si, capazes

[4] Para facilitar a consulta dos interessados aos documentos em outras edições, a numeração de parágrafos original foi conservada em todas as citações de documentos eclesiásticos, bem como a grafia original de cada edição.

de atestar tais verdades – risco para o qual o historiador francês Jacques Le Goff (1990) há muito atentou –, compreende-se que o cruzamento de distintas fontes permite ao menos que se trace um panorama de determinado período um pouco menos permeado dos discursos e das expectativas de controle social que podem marcá-lo. Neste sentido, a distinção entre as práticas e as representações de Roger Chartier (2002) revela-se uma ferramenta eficiente de compreensão da história. Ela não é trazida, entretanto, como uma ferramenta de análise deste trabalho, mas certamente permeia as ideias que serão aqui apresentadas. Também se revela uma ferramenta eficiente de compreensão das práticas musicais do passado e dos distintos graus de negociação em relação às normas a teoria dos sistemas sociais desenvolvida por Walter Buckley ([1971]), segundo a qual os comportamentos que poderiam ser considerados aberrantes por estarem em desacordo com as normas são, em certa medida, necessários à própria manutenção do sistema, uma vez que lhe garantem diversidade interna para futuras adaptações. Neste sentido, as distintas negociações em relação aos paradigmas romanos tornam-se mais compreensíveis, mesmo em face de um rígido aparato voltado ao controle normativo das práticas musicais que mencionamos anteriormente.

Na primeira parte do trabalho será abordado o papel do órgão nos distintos modelos institucionais para a música católica nos séculos XX e XXI. Em seguida, apresenta-se um breve resumo dos resultados de nossa investigação doutoral

sobre as práticas musicais religiosas católicas neste período a partir de fontes musicais (DUARTE, 2016), particularmente no que diz respeito ao órgão e instrumentos musicais. Finalmente, buscamos trazer algumas reflexões sobre o patrimônio cultural representado não apenas pelos órgãos tubulares (patrimônio material), mas também pela produção e práticas musicais nas quais estes instrumentos foram empregados.

1. O órgão no contexto da Romanização e da Restauração musical católica

A estreita ligação entre o órgão e o catolicismo romano de rito latino é bastante antiga. Dentro da delimitação temporal que aqui se propõe abordar, o uso do chamado "rei dos instrumentos" nos templos foi reafirmado no *motu proprio* "*Tra le Sollecitudini*":

> 15. Posto que a música própria da Igreja seja a música meramente vocal, contudo é também permitida a música com acompanhamento do órgão. Nalgum caso particular, nos devidos termos e com as convenientes cautelas, poderão ainda admitir-se outros instrumentos, mas nunca sem licença especial do Ordinário, conforme as prescrições do *Caeremoniale Episcoporum* (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p. 16).

Além de destacar a primazia do canto sobre os instrumentos, o *motu proprio* foi além, ao dispor sobre a maneira de acompanhar as vozes ao instrumento:

> 16. Como o canto deve dominar sempre, o órgão e os instrumentos devem simplesmente sustentá-lo, e nunca oprimi-lo.
> 17. Não é permitido antepor ao canto extensos prelúdios, ou interrompe-lo com peças de interlúdios.
> 18. O som do órgão nos acompanhamentos do canto, nos prelúdios interlúdios e outras passagens semelhantes, não só deve ser conduzido segundo a própria natureza de tal instrumento mas deve participar de todas as qualidades que tem a verdadeira música sacra acima mencionadas. [...]
> 20. É rigorosamente proibido que as chamadas bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular com o consentimento do Ordinário será permitido admitir uma escolha limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente de instrumentos de sopro, contando que a composição e acompanhamento a executar-se esteja escrito em estilo grave conveniente e semelhante em tudo ao do órgão (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p. 16).

A simples sustentação do canto ao órgão implicava a ausência de figuração do acompanhamento, de modo que a parte instrumental soaria como uma harmonização coral dos cânticos. A configuração deste "estilo grave" do acompanhamento ao órgão implicaria, portanto, a ausência de "arpejos, acordes quebrados [acompanhamento figurado], trilos etc.". O uso de acordes quebrados "ao modo de fanfarra" seria ainda a razão, para a proibição destes grupos no interior dos templos, conforme a interpretação do frade franciscano Basílio Röwer (1907, p. 122-127). Ainda segundo o religioso, até mesmo o idiomatismo de cada instrumento representaria um risco à execução da música dos templos, de modo que o órgão deveria "ser manejado como órgão, o piano como piano". Esta diferenciação refletia

a proibição constante do documento: "É proibido na igreja o uso do piano como o de instrumentos fragorosos ou leves, como são o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes" (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p. 16).

O uso do órgão era inerente à Igreja Romana há séculos. Sua presença é percebida em distintos documentos, especialmente na Encíclica "*Annus qui hunc*", de Bento XIV, de 1749. No início do século XX, entretanto, o rígido controle normativo das práticas musicais refletia uma situação bastante peculiar pela qual passava o sistema religioso como um todo: a busca pela reafirmação de sua identidade e o fechamento a quaisquer elementos externos que pudessem descaracterizá-la. Esta busca pode ser compreendida, por um lado, como uma reação à secularização da sociedade decorrente do pensamento iluminista. Este processo foi bastante desfavorável à instituição religiosa em muitos aspectos, dentre os quais, o veto à admissão de noviços em ordens religiosas e a expulsão das terras brasileiras pelo Marquês de Pombal, no caso dos jesuítas, no século XVIII, a espoliação de propriedades de diversas congregações, fim do foro privilegiado de clérigos, perda da primazia no campo da educação, leis de divórcio e outras medidas. O ápice da laicização em desfavor da religião parece ter ocorrido, entretanto, na segunda metade do século XIX donde resultou a separação entre Estado e Igreja em grande parte do Ocidente, ou seja, a perda do status de religião oficial (WERNET, 1987). Por outro lado, este processo de

fechamento do sistema religioso em si mesmo pode ser compreendido como a busca daquilo que caracterizaria, afinal, o próprio sistema e o sagrado em sua dimensão mais transcendental.

Se a Romanização tinha suas bases no Ultramontanismo de inícios dos oitocentos – movimento de bispos franceses que reafirmava sua adesão à autoridade do bispo de Roma, que se encontrava além dos Alpes –, também é fato que as disposições do *motu proprio* sobre a música sacra não foram espontâneas. Elas resultaram das ideias defendidas por um grupo de acadêmicos e especialistas em música sacra que se reuniam nas academias de Santa Cecília, originalmente na Alemanha e em pouco tempo, em grande parte do Ocidente. O Cecilianismo resultava do compartilhamento de uma representação de decadência da música ritual, que teria suas bases na assimilação de características – composicionais e interpretativas – da ópera e da música sinfônica. Mas o que representava a ópera neste período e o que significava sua influência sobre a música religiosa neste período? Longe do status que assistir uma ópera num dos grandes teatros da *Belle époque* brasileira pode hoje representar, a ópera neste período era a música do entretenimento, de certa maneira, cotidiano. Guardadas as devidas proporções, seria como afirmar que a música de função ritual do presente teria sido contaminada pela influência do gênero *pop* urbano ou de qualquer outra sonoridade que desviasse o fiel da atitude de oração por remeter ao repertório tocado na televisão ou pelas emissoras de rádio. O objetivo do Cecilianismo seria,

portanto, “restaurar à condição de dignidade” as práticas musicais no interior dos templos. Por esta razão, o movimento também ficou conhecido como Restauração musical católica e a produção musical a partir das diretrizes do *motu proprio*, como repertório restaurista. Dentre as diversas soluções possíveis propostas pelos cecilianistas para que se efetivasse tal restauração (GODINHO, 2008, p. 61), a busca da identidade musical católica no passado foi um ponto central.

Diante deste cenário, torna-se compreensível que a Igreja Romana tivesse no canto gregoriano – a mais romana dentre as antigas modalidades de canto cristão – seu modelo máximo e na “polifonia clássica” de Palestrina, o exemplo de música polifônica considerada adequada aos templos em um momento de reformas anteriores, o Concílio de Trento, no século XVI. Neste diálogo com o passado, a primazia do órgão como instrumento da Igreja Romana foi, portanto, reafirmada. Há de se observar que a implantação de um modelo essencialmente romano de liturgia e música, incompatível em muitos aspectos com as distintas tradições religiosas locais – como foi o caso do catolicismo popular no Brasil – haveria de implicar um confronto de distintas tradições e consequentemente, relações de poder. Além de todos os aspectos de cunho religioso envolvidos na redação e nas expectativas de cumprimento do *motu proprio*, havia ainda uma questão prática que favoreceria sua implantação: com o fim da dotação financeira estatal para o sustento das capelas musicais, seria menos dispendioso sustentar nos

templos um único músico, o organista. Desta maneira, estabeleceu-se o sistema de controle normativo da música litúrgica que se mostrava hegemônico até o Concílio Vaticano II. Antes, porém, do Concílio, mudanças gradativas no sistema religioso já se faziam sentir, sobretudo no pontificado de Pio XII, durante o *Aggiornamento*.

Paula Montero (1992, p. 92) buscou abordar o Concílio Vaticano II a partir da relação entre a Igreja Católica e as distintas culturas, e viu no *Aggiornamento* um período em que passou a haver um reconhecimento do valor das distintas culturas. Deste período é "*Mediator Dei*", de 1947, encíclica de Pio XII na qual o pontífice romano recomendava a ampliação do uso dos cânticos espirituais e a adaptação da liturgia à "índole de cada povo particular". Certamente graças à abertura que se observava, foi composta na década seguinte, por exemplo, a *Missa Luba*, no Congo Belga, pelo franciscano Guido Haazen, que assimila ritmos, instrumentos e outros elementos musicais da cultura local. Desta maneira, a Igreja afastava-se dos referenciais centralizadores da música europeia que marcavam o *motu proprio* de Pio X, segundo os quais se admitiam as formas musicais de cada povo particular na música religiosa, desde que "ninguém doutra nação ao ouvi-las sintam uma impressão desagradável" (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p. 11). O *Aggiornamento* passou a representar, portanto, a possibilidade de maior abertura para os instrumentos de percussão e outros que antes foram banidos dos templos. Apesar de tal abertura, o próprio papa Pio XII

reafirmou, em 1955, a posição de destaque do órgão em sua Encíclica "*Musicae Sacrae Disciplina*":

> 28. Estas normas devem aplicar-se também ao uso do órgão e outros instrumentos musicais. Entre os instrumentos que têm livre ingresso nos templos, por boas razões ocupa lugar de relevo o órgão, como aquele que melhor se acomoda aos sagrados cantos e aos sagrados ritos, e, trazendo às cerimónias da Igreja um admirável esplendor e particular magnificência, move o ânimo dos fiéis pela grandiosidade e suavidade dos sons, inunda as almas duma alegria quase celeste, e eleva intensamente para Deus e para as coisas superiores.
> 29. Mas, além do órgão, há ainda outros instrumentos que podem eficazmente ser chamados em auxílio para se obter o elevado fim da música sacra, desde que nada tenham de profano, nada de ruidoso e estrepitoso, que de nenhum modo convenha à acção sagrada e à gravidade do lugar. Sobressaem, neste capítulo, o violino e outros instrumentos de arco, os quais, tanto isolados como juntos com outros instrumentos ou com o órgão, exprimem com certo inefável vigor os sentimentos, tristes ou alegres, da alma. De resto, acerca de melodias musicais que não há razão para serem excluídas do culto católico, já na Encíclica Mediator Dei legislámos de modo expresso e bem claro: "Pelo contrário, se nada têm de sabor profano, nada de indecoroso para a santidade do lugar ou da acção litúrgica, nem procedem do gosto do que é estranho e insólito, nesse caso estejam-lhes abertos os nossos templos, visto que são capazes de contribuir não pouco para o esplendor dos ritos sagrados, elevar mais alto os espíritos, e fomentar a verdadeira piedade".
> Todavia, quase não é preciso advertir que, onde as capacidades e a perícia não estejam à altura da empresa, é melhor abster-se de tentativas destas, do que apresentar trabalho menos digno do culto divino e das assembleias sagradas (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p. 48).

A Instrução "*De musica sacra et sacra liturgia*", dada pela Sagrada Congregação dos Ritos em 1957 revela-se,

entretanto, mais rígida e reafirma a distinção entre instrumentos adequados à liturgia e aqueles que são "na opinião comum" instrumentos profanos. Neste mesmo documento foi reafirmada a primazia do órgão tubular:

> 60. Acerca do uso de instrumentos músicos na sagrada Liturgia, tenham-se presente os seguintes princípios: [...] b) Depois, é necessário ter em conta a diferença que há entre *música sacra* e *música profana*. Há instrumentos músicos que, por sua natureza e origem – como o órgão clássico –, estão directamente ordenados para a Música sacra; outros facilmente se podem adaptar ao uso litúrgico, como são certos instrumentos de corda e arco; outros instrumentos, pelo contrário, são considerados pela opinião comum de tal modo próprios da música profana, que de forma nenhuma se podem adaptar ao uso sagrado. [...]
> 61. O principal e solene instrumento músico litúrgico da Igreja latina foi e continua a ser o órgão clássico ou de tubos. [...]
> 63. Além do órgão clássico, admite-se o uso do instrumento chamado "harmónio", mas com a condição de corresponder, tanto pela qualidade dos timbres como pela sonoridade, ao uso sagrado.
> 64. Essa imitação de órgão, chamado "electrofónico", pode tolerar-se nos actos litúrgicas, a título provisório, quando não houver recursos para comprar um órgão de tubos, mesmo pequeno. Para cada caso, porém, deve-se obter licença expressa do Ordinário do lugar. E este, antes de a dar, deve consultar a Comissão diocesana de Música sacra ou outras pessoas peritas no assunto, as quais devem aconselhar tudo aquilo que possa tornar tal instrumento o mais adaptado possível ao uso sagrado. [...]
> 68. Nas funções litúrgicas, sobretudo nos dias mais solenes, além do órgão, podem usar-se também outros instrumentos músicos – principalmente de corda e arco –, juntamente com o órgão ou sem ele, em concerto musical ou a acompanhar o canto, contanto que se observem estritamente as leis derivadas dos princípios acima expostos [...]

> 70. Os instrumentos músicos que, na opinião comum, apenas convêm à música profana, sejam excluídos de todo e qualquer acto litúrgico ou exercício de piedade (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p. 85-88).

Na abordagem de Paula Montero (1992) mencionada anteriormente, o Concílio Vaticano II oficializara não apenas o reconhecimento do valor das diversas culturas, mas a igualdade entre as europeias e as não-europeias. Mesmo na Constituição Apostólica "*Sacrosanctum Concilium*", de 1963, ainda se percebe, contudo, a primazia do órgão, ainda que claramente admitidas as formas musicais – e consequentemente, os instrumentos – das diversas culturas, sobretudo nos países em missão:

> 119. Em certas regiões, sobretudo nas Missões, há povos com tradição musical própria, a qual tem excepcional importância na sua vida religiosa e social. Estime-se como se deve e dê-se-lhe o lugar que lhe compete, tanto na educação do sentido religioso desses povos como na adaptação do culto à sua índole, segundo os art. 39 e 40. Por isso, procure-se cuidadosamente que, na sua formação musical, os missionários fiquem aptos, na medida do possível, a promover a música tradicional desses povos nas escolas e nas acções sagradas.
> 120. Tenha-se em grande apreço na Igreja latina o órgão de tubos, instrumento musical tradicional e cujo som é capaz de dar às cerimónias do culto um esplendor extraordinário e elevar poderosamente o espírito para Deus.
> Podem utilizar-se no culto divino outros instrumentos, segundo o parecer e com o consentimento da autoridade territorial competente, conforme o estabelecido nos art. 22 § 2, 37 e 40, contanto que esses instrumentos estejam adaptados ou sejam adaptáveis ao uso sacro, não desdigam da dignidade do templo e favoreçam realmente a edificação dos fiéis (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p. 85-88).

Os dizeres do parágrafo 120 de "*Sacrosanctum Concilium*" foram retomados quatro anos mais tarde, na Instrução "*Musicam Sacram*", da Sagrada Congregação dos Ritos:

> 63. No admitir de instrumentos e na sua utilização ter-se-ão em conta o carácter e os costumes de cada povo. Os instrumentos que, segundo o comum sentir e o uso normal, só são adequados para a música profana, serão excluídos de toda a acção litúrgica, assim como dos "pia et sacra exercitia".
> Todo o instrumento admitido no culto se utilizará de forma que corresponda às exigências da acção litúrgica, sirva à beleza do culto e à edificação dos fiéis.
> 65. Nas missas cantadas ou rezadas pode utilizar-se o órgão, ou qualquer outro instrumento legitimamente admitido para acompanhar o canto do coro e do povo. Pode tocar-se a solo antes da chegada do sacerdote ao altar, ao ofertório, durante a comunhão e no final da missa.
> A mesma regra se pode aplicar, adaptando-a correctamente, nas demais acções sagradas (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p. 125).

O lugar de destaque do órgão em relação aos demais instrumentos também se observa na Instrução Geral do Missal Romano, pela Sagrada Congregação do Culto Divino, em 1969. Já na carta da Congregação do Culto Divino "Os concertos nas Igrejas", de 1987, observa-se certo antagonismo do clero em relação ao papel que o órgão assumia no passado, reforçando a representação de Euclides Marchi (1989) sobre o papel dos fiéis a partir da instauração da Romanização:

> 7. O uso do órgão durante as celebrações litúrgicas limita-se hoje a algumas intervenções. No passado, o órgão substituía a

> participação activa dos fiéis e encobria a assistência daqueles que "eram espectadores mudos e inertes" da celebração.
> O órgão pode acompanhar e sustentar, durante as celebrações, os cânticos sagrados da assembleia ou da "schola". Mas o som do órgão não deve sobrepor-se às orações ou aos cânticos executados pelo sacerdote celebrante, nem às leituras proclamadas pelo leitor ou pelo diácono.
> O silêncio do órgão deverá ser mantido, segundo a tradição, igualmente nos tempos penitenciais (Quaresma e Semana Santa), durante o Advento e na liturgia dos defuntos. Nestas circunstâncias, o som do órgão é permitido unicamente para acompanhar o canto.
> É aconselhável que o órgão seja utilizado, por tempo prolongado, para preparar e concluir as celebrações.
> É muito importante que em todas as igrejas, mas especialmente nas mais insignes, não faltem músicos competentes nem instrumentos musicais de qualidade. Deverá haver um cuidado particular com os órgãos de épocas passadas, mas sempre preciosos pelas suas características (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p. 173).

Deve ser citado ainda o papel do órgão de acordo com o Quirógrafo de João Paulo II, redigido por ocasião do centenário do *motu proprio* de Pio X, em 2003:

> 14. Ainda no plano prático, o Motu Proprio cujo centenário se celebra, aborda também a questão dos instrumentos musicais a utilizar na Liturgia latina. Dentre eles, reconhece sem hesitação a prevalência do órgão de tubos, sobre cujo uso estabelece normas oportunas. O II Concílio do Vaticano acolheu plenamente a orientação do meu santo Predecessor, estabelecendo: «Tenha-se grande apreço, na Igreja latina, pelo órgão de tubos, instrumento musical tradicional e cujo som é capaz de acrescentar um esplendor extraordinário às cerimónias da Igreja e de elevar poderosamente os ânimos para Deus e para as coisas celestes".
> Deve, contudo, constatar-se o facto de que as composições actuais utilizam frequentemente módulos musicais diversificados não desprovidos de uma sua dignidade. Na medida

> em que sirvam de ajuda à oração da Igreja, podem revelar-se como um enriquecimento precioso. Deve, porém, velar-se a fim de que os instrumentos sejam aptos para o uso sacro, correspondam à dignidade do templo, sejam capazes de sustentar o canto dos fiéis e favoreçam a sua edificação (CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA, 2006, p. 187).

Finalmente, vale ressaltar a representação do órgão enquanto rei dos instrumentos que foi retomada por Bento XVI quando da cerimônia para a bênção do novo órgão da "*Alte Kapelle*", em Regensburg, em 2006:

> Desde sempre e com boa razão, o órgão é classificado como o rei dos instrumentos musicais, porque retoma todos os sons da criação e como há pouco foi dito dá ressonância à plenitude dos sentimentos humanos, da alegria à tristeza, do louvor à lamentação. Além disso, como toda a música de qualidade, ao transcender a esfera simplesmente humana, remete para o divino. A grande variedade dos timbres do órgão, do piano até ao fortíssimo arrebatador, faz dele um instrumento superior a todos os outros. Ele é capaz de dar ressonância a todos os aspectos da existência humana. De qualquer modo, as múltiplas possibilidades do órgão recordam-nos a imensidade e a magnificência de Deus. [...]
> Esta é uma imagem da nossa comunidade na Igreja. Como no órgão uma mão perita deve sempre conduzir as disarmonias à recta consonância, assim também na Igreja devemos encontrar, na variedade dos dons e dos carismas, mediante a comunhão na fé, o acorde no louvor de Deus e no amor fraterno. Quanto mais, através da Liturgia, nos deixarmos transformar em Cristo, tanto mais seremos capazes também de transformar o mundo, irradiando a bondade, a misericórdia e o amor de Cristo pelos homens (BENTO XVI, 2006).

Apresentadas as posições provenientes da Cúria Romana acerca do órgão, cabe agora buscar conhecer o posicionamento do clero brasileiro, por meio dos estudos da

CNBB sobre esse e outros instrumentos musicais no culto divino. O primeiro documento citado é "Pastoral da Música Litúrgica no Brasil", de 1976, que foi produzido num ambiente de busca de renovação do repertório litúrgico e busca pelo desenvolvimento de um repertório ritual de características autóctones:

> 1.1.9 - A nova música para o canto do povo trouxe, como conseqüência natural, o uso de novos instrumentos musicais. Sem rejeitar o órgão ou o harmônio, em certas celebrações, o violão, por exemplo, tem possibilitado um acompanhamento espontâneo e simples, antes inexistente devido à legislação em vigor. [...]
> 1.2.4. - Lamenta-se também o uso inadequado de certos instrumentos. Em muitas comunidades abandonou-se o órgão ou o harmônio, pela adoção do mais fácil, permitindo-se improvisações e instrumentais incompetentes. Também a falta de acompanhamento instrumental impede, quase sempre, um canto correto do povo. [...] (CNBB, 1976, p. 3).

No mesmo documento encontra-se a citação apresentada na introdução deste trabalho de que a classificação dos instrumentos em sacros e profanos resultava da relação "sócio cultural-psicológico mutável". É possível observar na citação acima uma clara oposição entre o órgão e seu repertório e o violão e demais instrumentos "autóctones". Tal dualidade ajuda-nos a compreender a suplantação do órgão na liturgia católica no Brasil com o aumento do uso de vários outros instrumentos, mais notadamente os de percussão e o violão. Redigido pouco mais de duas décadas depois, o estudo "A música litúrgica no Brasil" apresenta

algumas representações desfavoráveis ao órgão e torna a reforçar a dualidade entre o órgão e outros instrumentos:

> 133. Não podemos negar o "casamento" da música barroca com a liturgia [...] O órgão será o rei dos instrumentos e até concorrente do altar. [...]
> 179. Sob o pretexto de não fazer acepção de pessoas, não se pode ignorar essas diferenças de ordem sociopsicológica. Optar por uma neutralidade indiferente a tudo isso, com o propósito de atender a todos por igual, é correr o risco de não atingir a ninguém. Pelo contrário, seria melhor empenhar-se em ir ao encontro de cada situação, tornando-se *servo de todos, a fim de ganhar o maior número possível* (1Cor 9,19). [...] Imaginemos uma igreja freqüentada pela classe média, freqüentada também por gente de um bairro pobre vizinho, mas onde comparece um grupo de pessoas de *cultura* erudita em matéria de música. Seria oportuno incluir na celebração, sem prejuízo do canto da assembléia, algum momento especial, em que um *coral*, um *órgão* ou outros instrumentos poderão proporcionar um instante de poesia e contemplação, e uma oportunidade de enlevo espiritual para todos os demais.
> Imaginemos ainda uma comunidade eclesial de base na periferia da cidade, ou mesmo em alguma igreja de centro, onde sempre costuma haver uma presença significativa de *negros* ou *mestiços*: seria bom inserir em toda celebração alguns cantos, alguma música, alguma coreografia do recente, mas já rico e significativo repertório *afro-brasileiro*. [...]
> 263. *Os instrumentos podem ser de grande utilidade na liturgia, quer acompanhando o canto, quer sem ele*, à medida que prestam serviço à Palavra cantada, ao rito e à comunidade em oração. Assim como a voz humana, o instrumento musical não deve ser classificado como sacro ou profano. O uso de determinados instrumentos na liturgia vai depender do contexto no qual se insere a comunidade celebrante: se um instrumento consegue integrar-se na liturgia, especialmente no acompanhamento do canto dos fiéis. Vale lembrar que os documentos da Igreja abriram espaço para uma inculturação dos instrumentos

> musicais: *Para admitir e usar instrumentos na liturgia, deve levar-se em conta o gênero, a tradição e a cultura de cada povo*.
> 265. Entre os nossos instrumentos musicais de *corda* mais característicos e mais usados pelas comunidades, destacam-se: o violão, a viola, o cavaquinho. Os instrumentos de *percussão*, tambores e seus congêneres, gozam de imenso respaldo tanto na tradição bíblica quanto, muito especialmente entre nós, nas tradições ibérica, indígena e africana; sobretudo em se tratando de música popular de ritmo marcante, seu uso será sempre imprescindível, não faltando quem já tenha observado o grande poder que tem, por exemplo, um atabaque de convocar o povo para a oração e criar um clima de silêncio e recolhimento. O *acordeão* é de grande familiaridade nos meios populares, provindo tanto do mundo ibérico quanto, através de imigração mais recente, da cultura alemã e italiana; também o *órgão* é bastante utilizado, por suas qualidades intrínsecas e seu enraizamento histórico. As *flautas*, pela analogia com o órgão e pela tradição bíblica, folclórica e indígena; os *metais* (trompete e trombone), pela tradição bíblica e eclesiástica da Renascença (CNBB, 1999, passim, destaques do autor).

Na citação acima é possível perceber, portanto, que o órgão é colocado em situação de igualdade em relação aos demais instrumentos, quiçá em situação desfavorável, associado a um estereótipo de “elite cultural”, certamente visto com desdém pelos entusiastas da Teologia da Libertação, cujos princípios se fazem sentir no documento como um todo.

Traçado este breve panorama do papel do órgão nos documentos oficiais da Igreja Católica, é possível apresentar agora aquilo que os resultados de nossa investigação doutoral (DUARTE, 2016) revelam acerca das práticas musicais no Brasil no período que aqui se propõe abordar.

2. Órgão e instrumentos nas práticas musicais no Brasil

Se as normas romanas eram inequívocas em inícios do século XX quanto à proibição de todo repertório que remetesse aos teatros, tais como características assimiladas da música vocal operística (trilo, ornamentação, *cadenza* e outros), sinfônica e até mesmo do idiomatismo do piano, as fontes musicais recolhidas aos acervos brasileiros revelam distintos graus de assimilação de tais normas. Até fins da década de 1920 ainda era relativamente recorrente a execução de obras claramente próximas da ópera em diversas igrejas pelo país. O decréscimo da frequência de tais execuções se apreende da diminuição de cópias deste tipo de repertório a partir da década seguinte. Pode ainda ter cooperado para a efetiva implantação das diretrizes do *motu proprio* no país a realização do Concílio Plenário Brasileiro em 1939, que tratou especificamente da questão da música, dentre outras.

Em algumas localidades, a busca pelo estrito cumprimento do *motu proprio* já era perceptível na primeira década do século XX, como foi o caso da Sé de São Paulo, cujo posto de organista titular e mestre-de-capela era ocupado pelo maestro ítalo-brasileiro Furio Franceschini. Além de Franceschini, os frades fransciscanos Basílio Röwer (1907) e Pedro Sinzig buscavam também fazer cumprir os paradigmas musicais determinados por Pio X. Mesmo antes da atuação destes religiosos, é sabida a existência de um projeto de restauração musical nos moldes cecilianistas que foi apresentado à diocese de São Sebastião do Rio de Janeiro

por Alberto Nepomuceno (GOLDBERG, 2006), autor de um *Ecce Panis angelorum* cuja partitura é trazida a este trabalho como exemplo de acompanhamento no qual o órgão basicamente sustenta o canto e completa as vozes da harmonização coral, sem realizar figurações (Ex. 1).

Ex. 1. *Ecce Panis angelorum*, no *Album Eucaristico* de Alberto Nepomuceno ([1911], p.5). Localização: Acervo da Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis.

O exemplo seguinte refere-se a uma contrafação – situação na qual o texto original da obra é substituído por outro – de um hino a São José – *Ite ad Joseph! / Carmen innovatum...* – sobre a ária religiosa *Pietà Signore*, de Stradella (Ex. 2). Nele observa-se o que chamamos de figuração do acompanhamento, neste caso, com clara característica do idiomatismo pianístico.

Ex. 2. *Ite ad Joseph! – Carmen innovatum*, texto adaptado à ária Pietà Signore, de Stradella ([19--], p.1). Localização: Acervo musical de dom Marcolino Dantas – Arquivo Arquidiocesano de Natal.

O acompanhamento de caráter pianístico tal como o do exemplo acima foi uma das principais causas de recusas de obras – talvez a principal – pela Comissão Arquidiocesana de

Música Sacra do Rio de Janeiro, organismo censor ao qual cabia julgar a adequação das obras ao uso litúrgico. Grande parte dos pareceres desta comissão foi publicada no periódico *Música Sacra*, editado pelo frei Pedro Sinzig e publicado pela Editora Vozes, de Petrópolis, nas décadas de 1940 e 1950. Na listagem de obras aprovadas é possível perceber ainda o quão vasto era o repertório considerado adequado ao culto católico, que incluía até mesmo composições vocais com acompanhamento de órgão e outros instrumentos, como foi o caso da Missa "Salve Regina", de Johann G. E. Stehle, na qual o compositor acrescia às diversas vozes do acompanhamento do órgão dobras instrumentais, que eram indicadas inclusive na parte do órgão. Nas práticas musicais brasileiras, esta prática foi, entretanto, muito mais recorrente do que apenas nos casos em que os compositores assim procediam. Deste modo, não é raro encontrar partituras de Lorenzo Perosi, Licinio Refice e outros compositores restauristas que receberam instrumentações locais – quase sempre para bandas de sopros com alguns instrumentos de corda – realizadas a partir da partitura para canto e órgão proveniente da Europa. Assim, os instrumentos musicais acabariam por guardar as características do estilo grave que era inerente ao acompanhamento de órgão neste período. Há ainda casos de compositores que já compunham pensando para efetivos instrumentais maiores, tais como as bandas de música, porém com características musicais restauristas. É o que se percebe no exemplo que segue (Ex. 3).

Ex. 3. Excerto do *Gloria*, da *Missa Solene à N. S. Santana*, de João Valente do Couto (1985, p 6), composta provavelmente em Igarapé-Miri – PA, em 1912. Localização: Acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará.

Um caso particularmente interessante do uso de orquestra juntamente com órgão foi percebido a partir do acervo da Catedral de Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis: somaram-se ao coro e ao órgão, na execução de algumas obras, instrumentos de cordas friccionadas, de sopros de metal e madeiras e até mesmo tímpanos (DUARTE, 2016, p. 201). Até mesmo a Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro chegou a reproduzir pareceres europeus atestando a adequação de determinadas obras que tinham tímpanos em sua versão original e permitiu seu uso litúrgico.

Acerca das características das práticas musicais no Brasil neste período, foi possível perceber que, apesar das determinações eclesiásticas e do controle direto realizado

por organismos censores, diversas obras julgadas como estando em desacordo com os paradigmas restauristas estiveram presentes nos templos sem qualquer distinção daquelas compostas pelos compositores restauristas mais aclamados. Desta maneira, não é raro que se encontre nos mesmos acervos obras de Furio Franceschini, Pedro Sinzig, João Batista Lehmann, Perosi e outros restauristas ao lado de obras de J. L. Battmann e Luigi Bordèse, ambos reiteradamente considerados em desacordo com as prescrições romanas. Em suma, foi possível perceber a existência de considerável diversidade nas práticas musicais brasileiras pré-conciliares.

Ainda sobre o período anterior ao Concílio, deve-se observar que foi marcado por uma grande quantidade de aquisições de órgãos para as igrejas, além de diversos anúncios de construtores de órgãos nos fascículos de periódicos especializados no tema, tais como Música Sacra, de Petrópolis e Música Ecclesiástica, publicado em São Paulo (DUARTE, 2016, p. 381). Existiu também certa produção de composições instrumentais para órgão com finalidade religiosa. Dentre os compositores que se dedicaram a esta produção, é possível citar, no Brasil, Furio Franceschini, dom Plácido de Oliveira Guimarães, Murillo Furtado, dentre outros (Ex. 4-5).

Ex. 4. *Contemplação e Invocação*, de dom Plácido de Oliveira ([19--]), osb, para órgão, op. 10. Localização: Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro – Catálogo: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães.

Ex. 5. *Variações sobre o tema "Veni Creator Spiritus"*, de Furio Franceschini (in AQUINO, 2000, p.216-231). Hibridismo entre cantochão e música instrumental.

Paradoxalmente, o tratamento aparentemente dualista em relação às práticas musicais e religiosas do passado a partir do Concílio parece ter obtido o efeito oposto daquele pretendido nos documentos conciliares: em nome da ativa participação dos fiéis nos ritos, diversos coros foram extintos e – talvez vinculado a uma representação da "Igreja da Opressão" pré-conciliar – os órgãos foram gradativamente abandonados. Há se pensar ainda em que medida o posicionamento dos próprios organistas e regentes corais em defesa de seus referenciais estéticos também pode também ter contribuído para o reforço à dualidade que se estabelecia. Comprovar ou refutar tal hipótese iria pressupor um extenso trabalho baseado em entrevistas com músicos, cantores de coros paroquiais, clérigos e demais sujeitos atuantes no período que sucedeu imediatamente o Concílio, o que escapa aos objetivos de nossas pesquisas.

A dissertação de Júlio Amstalden (2001, p.187-194) trouxe uma caracterização de grandes movimentos na música ritual católica a partir do Concílio Vaticano II: um gradativo afastamento dos paradigmas do *motu proprio*, que ainda se preservavam de certa maneira na década de 1960, rumo à cifragem das músicas e o consequente abandono das harmonizações a quatro vozes, ao passo que o caráter rítmico das obras "tornou-se um pouco mais elaborado, incorporando um número maior de figuras pontuadas e

sincopadas”, sinalizando os ritmos populares brasileiros, a partir da década de 1970. Já nos 2000, Amstalden ressaltou a aproximação da música dos templos com estilo pop urbano, que caracteriza, nas palavras deste autor, uma “música de consumo”. Tais constatações refletem-se, em grande parte, também nos acervos musicais brasileiros, a ponto de ser possível afirmar que durante algum tempo o uso do órgão nos templos católicos foi bastante diminuto, tendo sido suplantado quase totalmente pelo violão e pelos instrumentos de percussão. Em face deste cenário de gradativo distanciamento dos referenciais musicais pré-conciliares, resta-nos questionar qual o papel do órgão hoje no catolicismo romano no Brasil.

3. O órgão de tubos no presente e a questão do patrimônio cultural

O presente trabalho não busca defender paradigmas musicais pré ou pós-conciliares, tampouco acreditamos que esta divisão seja capaz de expressar a complexidade dos múltiplos processos que conduziram as práticas musicais do catolicismo romano até o presente. Buscamos evitar, portanto, qualquer caráter doutrinatório ou dogmático, qualquer discurso que se baseie em um “dever ser”, uma vez que a própria experiência história revela que todas as formas de controle nada mais são do que expectativas de controle e que no âmbito de cada comunidade as normas e modelos são

assimilados das mais diversas maneiras. Isto implica refutar qualquer expectativa de homogeneidade nas práticas musicais que a leitura da legislação poderia sugerir.

A primeira pergunta que se faria neste item seria: a Igreja Católica – tanto no plano internacional quanto no Brasil – ainda tem reconhecido o órgão tubular como seu principal instrumento musical e como um patrimônio cultural seu? Qualquer resposta que se apresentasse a esta questão somente revelaria resultados da análise de uma visão oficial do sistema religioso. Para nós, faz mais sentido buscar compreender quais relações cada comunidade religiosa local guarda com os seus órgãos tubulares ou eletrônicos: eles ainda funcionam? Seu uso tem se restringido aos casamentos e grandes festas ou têm soado também nas cerimônias cotidianas? É realizada manutenção adequada destes instrumentos? Há um ou mais organistas na paróquia? Existe uma preocupação com a formação musical e a remuneração deste organista, conforme propôs o estudo "A música litúrgica no Brasil" da CNBB?[5] Não intentamos aqui sequer esboçar alguma resposta para tais questões em um país tão

[5] "38. Por toda a parte, faltam pessoas competentes, capazes de organizar e orientar a prática musical nas comunidades. Para garantir uma preparação adequada de pessoas dotadas, é urgente que as comunidades, paróquias e dioceses invistam na formação litúrgico-musical destes agentes. 39. Muitas comunidades não têm manifestado interesse na aquisição de músicos competentes e de coros de boa qualidade. Isso ocorre, entre outras razões, pelo fato de não se remunerar devidamente o serviço dos músicos e de não se investir na sua formação litúrgico-musical. É sintomático que, nos conservatórios e nas faculdades de música, a grande maioria dos estudantes provém das Igrejas Evangélicas" (CNBB, 1999, p. 10).

vasto quanto o Brasil. Aliás, sequer temos conhecimento do número total de instrumentos, por falta de um catálogo de órgãos tubulares de abrangência nacional[6]. Aqui relembramos tão somente a situação de órgãos tubulares em alguns estados que pudemos visitar nos últimos cinco anos.

Em São Paulo, apesar de existir razoável quantidade de instrumentos soando – nas mais diversas condições, da total precariedade à perfeita manutenção –, muitos instrumentos encontram-se emudecidos, tanto na capital, quanto em outras cidades, tais como Jundiaí e Santos. Destacamos dentre os instrumentos atualmente mudos o órgão da Sé da capital paulista, o órgão Cavaillé-Coll da Igreja do Senhor Bom Jesus do Brás – onde atuamos na regência do coro por alguns anos – e o pequeno instrumento setecentista da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco. Citamos ainda a escassez de instrumentos em condições de uso em Salvador-BA e em grande parte do Nordeste brasileiro, mas destacamos como exemplo positivo o perfeito estado de funcionamento do órgão de Barbalha-CE e o uso regular do

[6] "O patrimônio organístico no Brasil, hoje, é constituído provavelmente por algumas centenas de exemplares. Tal informação se baseia tanto na experiência pessoal dos autores como nos dados disponíveis em alguns inventários realizados nos últimos trinta anos. Entre eles, destacam-se: I) o catálogo apresentado em anexo à dissertação de mestrado de Dorotéa Kerr, no qual são fichados 218 órgãos de todo o Brasil (as condições técnicas e as histórias dos 54 da cidade de São Paulo são detalhadamente descritas num livro da mesma autora; II) o levantamento de Anne Schneider sobre 65 instrumentos encontrados no estado do Rio Grande do Sul; III) trabalhos de Calimério Soares, focando os 14 órgãos de manufatura Cavaillé-Coll; e IV) o estudo de Bovet e Freixo decorrente de visitas a órgãos barrocos nos estados de São Paulo, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e Pará" (FREIXO, CAVICHIOLLI, 2010, p. 232).

órgão tubular nos ritos em Laranjeiras-SE. Relembramos ainda o zelo dos mosteiros beneditinos de São Paulo e Rio de Janeiro para com seus instrumentos, bem como a recente aquisição de um órgão tubular pelo mosteiro de Vinhedo-SP. Em suma, se é possível observar diversas comunidades que têm mantido vínculos com seus instrumentos, demonstrados especialmente pelo uso ritual dos mesmos, fato é que ainda existem grandes desafios em termos de salvaguarda no território brasileiro. E não se trata apenas do reconhecimento dos órgãos enquanto patrimônio cultural material recolhido ao interior das igrejas, mas de se admitir que estes instrumentos revelam ainda um aspecto imaterial e simbólico, inerente à sua sonoridade, aos significados que lhe atribuiu a Igreja ao longo da história e à sua proximidade com a identidade e a fé de uma determinada comunidade. Neste sentido:

> O órgão materializa o canto de um coro, de um solista, o início de um serviço eucarístico e o seu desfecho; proporciona vivências da comunidade dentro dos espaços religiosos, através do sentido da audição – a cultura e o estado emocional de cada indivíduo vai ter impacto na forma como reinterpreta o que ouve, embora se encontre inserido num ritual comum. O enriquecimento que este instrumento dá ao culto é relevante para os seus membros, pois identifica-os e torna-os distintivos de outras comunidades. [...] Num instrumento musical, se faltam elementos produtores de som, não se pode imaginar o som da música, da forma para que foi concebido, não se consegue sentir a sonoridade particular daquela obra de arte. Nesta coincidência, num mesmo objecto, de um património material riquíssimo e de uma beleza extraordinária e de um património imaterial cheio de simbologia e significado, temos de privilegiar esta segunda característica, o que constitui, de facto, a especificidade de uma intervenção

> deste tipo – daí a importância de recuperarmos a particular maneira de soar de um órgão de tubos (OLIVEIRA, 2010, p. 28).

Diante deste quadro, conservar a música composta para vozes com o acompanhamento que é identitário do órgão ou mesmo as obras para órgão solista implica a salvaguarda de aspectos imateriais que vão além do instrumento, estendendo-se aos ofícios de organista e organeiro, subvencionando e formando novas gerações destes profissionais, a conservação dos papéis de música que contêm as obras produzidas no passado e a difusão destas obras, bem como o favorecimento da renovação do repertório no presente e seu acesso por um público cada vez maior. Resta, para tanto, questionar quais relações se busca estabelecer com o instrumento que já foi considerado o rei dentre seus pares e o mais adequado ao culto católico: de exclusão dos demais ou de convivência entre as diferentes linguagens musicais no culto cristão? Uma relação de dominação? O reforço à dualidade em relação ao passado que estigmatizou no Brasil, após o Concílio Vaticano II, o órgão como um possível representante da "Igreja da Opressão"? Ou queremos mais uma possibilidade de música ritual que não exclui as demais e integra, em última análise, a dita diversidade na unidade, tão presente nos discursos teológicos? Cabe aos organistas e regentes de coros, mas também aos violonistas, tecladistas, percussionistas, cantores dos ministérios de música, salmistas, ao clero e a cada cristão que integra as muitas comunidades católicas no Brasil onde ainda se encontram os órgãos – sejam eles

tubulares ou eletrônicos – buscar respostas para tais perguntas. Talvez seja este o primeiro passo para tornar possível um novo sopro de vida aos tubos hoje emudecidos, testemunhas silenciosas de uma intensa atividade musical do passado.

Considerações finais

Ao final deste trabalho, é possível afirmar que escrever sobre órgãos tubulares e sua relação com a Igreja Católica é uma tarefa que vai muito além de falar simplesmente dos instrumentos musicais acondicionado nos templos. Mais do que um patrimônio cultural material, o órgão carrega consigo memórias e identidades coletivas, além de remeter a distintas autocompreensões da própria Igreja. Assim, não é raro que, em inflamados discursos em defesa do uso dos instrumentos nos ritos, seus defensores valham-se de argumentos relacionados a concepções sobre a identidade e o papel da própria Igreja Romana. Assim, procuramos uma via diversa para chamar a atenção para a relevância simbólica do instrumento para a própria Igreja, além de seu grande valor artístico.

O estudo da documentação eclesiástica emanada da Cúria Romana revela de maneira bastante linear uma posição de destaque do órgão em relação aos demais instrumentos, de modo que seria possível até mesmo dizer que o órgão tubular foi e permanece o instrumento identitário da Igreja Católica

de rito latino. Por outro lado, na Encíclica "*Annus qui hunc*" de Bento XIV, instrumentos de cordas friccionadas e o fagote passaram a ser aceitos nos ritos juntamente com o órgão. Tal abertura a outras sonoridades foi ampliada no *motu proprio* de Pio X, que condicionou a aceitação de instrumentos de sopros à decisão das autoridades eclesiásticas locais. Em um movimento de maior diálogo com a Modernidade e de abertura às distintas culturas não-europeias, a partir do pontificado de Pio XII se observa maior abertura a outros instrumentos pelo fato de representarem a índole de cada povo particular. Já com o Concílio Vaticano II, percebe-se um pleno reconhecimento do valor das distintas culturas e a assimilação definitiva de novas sonoridades à liturgia, propiciando um novo cenário musical se reflete nos estudos da CNBB. Já no plano das práticas musicais no Brasil anteriormente ao Concílio Vaticano II, estudadas a partir de partituras e outras fontes recolhidas a acervos diversos, foi possível identificar grande diversidade de efetivos instrumentais nos templos: somente o órgão, órgão com instrumentos de cordas, bandas de música e até mesmo órgão tubular, coro e orquestras soando juntos em missas solenes (DUARTE, 2016). Após o Concílio, percebe-se a ascensão de outros instrumentos, sobretudo o violão e os instrumentos de percussão, e uma consequente diminuição do emprego do órgão nos ritos religiosos, por motivos que podem ter sido os mais diversos: desde o posicionamento da hierarquia da Igreja até o reforço àquela dualidade por parte dos próprios músicos.

A partir de um olhar lançado para os instrumentos e para algumas práticas musicais das quais tivemos notícias ou pudemos observar, nos é possível afirmar que existe uma situação bastante diversificada em relação aos órgãos tubulares: há lugares em que seu uso é constante nas celebrações e onde até mesmo se adquirem novos instrumentos, mas há também aqueles em que o uso do órgão é limitado a determinadas festividades ou às celebrações de bodas. Em situação de maior risco de perecimento encontram-se os instrumentos silenciados nos coros das igrejas, seja por falta de organistas, seja por falta de fundos para sua manutenção. A revitalização dos instrumentos não implica, nestes casos, pura e simplesmente sua manutenção ou restauro, mas principalmente seu uso nos ritos religiosos, o que certamente depende do envolvimento da comunidade local.

Finalmente, é possível afirmar que a intensa atividade organística nas seis primeiras décadas do século XX – certamente impactada pelas diretrizes do *motu proprio* de Pio X – acabou por produzir considerável legado, que compreende não apenas os órgãos tubulares, enquanto patrimônio cultural de natureza material, mas também composições musicais para órgão solista ou para coral acompanhado pelo órgão. Tais obras hoje se encontram em partituras e partes vocais e instrumentais avulsas, recolhidas aos acervos, muitos dos quais, também com sérios riscos de perecimento.

A salvaguarda do patrimônio cultural decorrente da atividade organística no Brasil constitui uma tarefa complexa, pois depende não apenas da manutenção ou restauro de instrumentos, mas também do desenvolvimento de ações de educação patrimonial que sejam capazes de criar ou resgatar significados para este legado. Tais ações implicam a formação de músicos, de organeiros, o resgate da tradição coral litúrgica e um estudo aprofundado que leve em conta a adequação ou não das obras aos ritos no presente, a fim de considerar a viabilidade de sua reinserção. Nos casos em que as obras musicais não mais fizerem sentido nos ritos – seja em razão do idioma dos textos, seja por quaisquer outras razões –, existe ainda a possibilidade deste patrimônio católico, que é patrimônio cultural brasileiro, ser devolvido à comunidade por meio de concertos, gravações e edições musicais.

A salvaguarda da memória da atuação daqueles que nos precederam à frente dos coros sacros ou nas consolas dos órgãos se coloca hoje para nós, portanto, como um estímulo desafiador. Esperamos que a publicação deste periódico sobre a música religiosa possa chamar a atenção dos leitores para o legado musical do passado, mas também estimular a reflexão sobre as diversas possibilidades de vínculos com ele no presente.

Referências

AMSTALDEN, Júlio César Ferraz. *A música na liturgia católica urbana no Brasil após o Concílio Ecumênico Vaticano II (1962-1965)*. 2001. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2001.

AQUINO, José Luís Prudente de. *Furio Franceschini e o órgão*: relação constante preferencial voltada à música sacra. 2.v. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BENTO XVI. *Viagem Apostólica do Papa Bento XVI a München, Altötting e Regensburg (9-14 de setembro de 2006)*: Discurso do Santo Padre no final da cerimônia para a bênção do novo órgão da "Alte Kapelle". 2006. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/benedict-xvi/pt/speeches/2006/september/documents/ hf_ben-xvi_spe_20060913_alte-kapelle-regensburg.html>. Acesso em 10 jun. 2017.

BIHLMEYER, Karl, TUECHLE, Hermann, CAMARGO, Mons. Paulo Florêncio de. *História da Igreja*. v.3: Idade Moderna. São Paulo: Paulinas, 1964.

BUCKLEY, Walter. *A sociologia e a moderna teoria dos sistemas*. São Paulo: EdUSP, [1971].

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*: entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: DIFEL, 2002.

CONFERÊNCIA EPISCOPAL PORTUGUESA. Secretariado Nacional de Liturgia. Serviço Nacional de Música Sacra. *A música sacra nos documentos da Igreja*. Fátima: Secretariado Nacional de Liturgia, 2006.

CNBB – Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. *A música litúrgica no Brasil*: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica da Igreja de Deus que está no Brasil. São Paulo: Paulus, 1999. Coleção Estudos da CNBB, 79. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/component/docman/doc_download/340-a-musica-liturgica-no-brasil-estudo-cnbb-79>. Acesso em 9 set. 2011.

______. Setor "Música litúrgica". Pastoral da Música Litúrgica no Brasil. 1976. Disponível em: <http://www.cnbb.org.br/publicacoes/documentos-para-downloads/doc_view/339->. Acesso em 9 set. 2011.

COUTO, João Valente do. *Missa Solene à N. S. Santana*. Localização: Acervo Vicente Salles – Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. Catálogo: C15. [Igarapé-Miri – PA]: Fotocópia de manuscrito por Sgto. Aquino, 1985. Partitura manuscrita.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2016.

DUFFY, Eamon. *Santos e pecadores*: história dos papas. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FREIXO, Elisa; CAVICHIOLLI, Andrea. Avaliação e perspectivas da abordagem à conservação do patrimônio organístico no Brasil. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.18, n.1, p. 231-273, jan.- jul. 2010.

GAETA, M. A. J. A Cultura clerical e a folia popular: estudo sobre o catolicismo brasileiro nos finais do século XIX e início do Século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo: ANPUH, v. 17, n. 34, p. 183-202. 1997.

GODINHO, Josinéia. Do Iluminismo ao Cecilianismo: A música mineira para missa nos séculos XVIII e XIX. 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical Brasileiro, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p.138-173.

GÓMEZ GONZÁLEZ, P. J. et al. *El archivo de los sonidos*: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

INAMA, G. B.; LESS, M. *La musica ecclesiastica secondo la voluntá della chiesa*: Istruzione per i capi coro e per i sacerdoti. Trento: Strad. Tip. G. B. Monauni, Ed., 1892.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

MARCHI, Euclides. *A Igreja e a Questão Social*: o Discurso e a práxis do Catolicismo no Brasil (1850-1915). 1989. Tese

(Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989.

MONTERO, Paula. Tradição e modernidade: João Paulo II e o problema da cultura. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n.20, a.7, p. 90-112, out. 1992.

NEPOMUCENO, Alberto. *Album eucaristico*. Localização: Catedral Nossa Senhora do Desterro de Florianópolis. Não catalogado. Rio de Janeiro: Casa Artur Napoleão, [1911]. Partitura.

OLIVEIRA, Dom Plácido de (osb). *Contemplação e Invocação*. Op.10. Localização no catálogo do Arquivo do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro: BR RJ AMSB – Monges – Dom Plácido de Oliveira Guimarães. [Rio de Janeiro]: Autógrafo de Dom Plácido de Oliveira, [19--]. Partitura manuscrita.

OLIVEIRA, António. A organaria enquanto bem identitário. *Pedra & Cal*, Lisboa, a.12, n. 48, p. 26-28, out.-dez. 2010.

RÖWER, Frei Basílio (ofm). *A Musica Sacra segundo o Motu-proprio De Sua Santidade Pio, PP. X*. Petrópolis: Typ. Do Collegio S. José, 1907.

STRADELLA. *Pietà Signore*: Aria di Chiesa / n.º2 Mezzo-Sopr. ou Bar. Publicado, com contrafação. Anotações a lápis na parte de canto (contrafação): texto de "Ite ad Joseph (Carmen Innovarum)". Localização: Arquivo da Arquidiocese de Natal. Estante: 12 – Caixa: 335. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, [19--]. Partitura.

TÔRRES, João Camilo de Oliveira. *História das idéias religiosas no Brasil*: a Igreja e a Sociedade Brasileira. São Paulo: Grijalbo, 1968.

WERNET, Augustin. *A Igreja Paulista no Século XIX*: A reforma de D. Antônio Joaquim de Melo (1851-1861). São Paulo: Ática, 1987.

Partituras

RDMUSB

Rorate, cæli, desuper

Coro a 4 vozes mistas e órgão

Adaptado da "Harpa de Sião", III edição, organizada
pelo Pe. João Batista Lehamnn (1873-1955).

9
Pon - do - se ter-mo‿à pro - fe - ci - a, Que nos pro - me - te‿um Re - den - tor!
Di - a‿em que‿o mal se - rá ba - ni - do, di - a de‿ho - sa - nas tri - un - fais!
És a‿es - co - lhi - da cri - a - tu - ra, Mãe da ce - les - te Pro - mis - são!
Pon - do - se ter-mo‿à pro - fe - ci - a, Que nos pro - me - te‿um Re - den - tor!
Di - a‿em que‿o mal se - rá ba - ni - do, di - a de‿ho - sa - nas tri - un - fais!
És a‿es - co - lhi - da cri - a - tu - ra, Mãe da ce - les - te Pro - mis - são!
Pon - do - se ter-mo‿à pro - fe - ci - a, Que nos pro - me - te‿um Re - den - tor!
Di - a‿em que‿o mal se - rá ba - ni - do, di - a de‿ho - sa - nas tri - un - fais!
És a‿es - co - lhi - da cri - a - tu - ra, Mãe da ce - les - te Pro - mis - são!
Pon - do - se ter-mo‿à pro - fe - ci - a, Que nos pro - me - te‿um Re - den - tor!
Di - a‿em que‿o mal se - rá ba - ni - do, di - a de‿ho - sa - nas tri - un - fais!
És a‿es - co - lhi - da cri - a - tu - ra, Mãe da ce - les - te Pro - mis - são!
9
13
Ro - ra - te cæ - li, de - su - per, et nu - bes plu - ant
Ro - ra - te cæ - li, de - su - per, et nu - bes plu - ant
Ro - ra - te cæ - li, de - su - per, et nu - bes plu - ant
Ro - ra - te cæ - li, de - su - per, et nu - bes plu - ant
13

19

jus - tum!

jus - tum!

jus - tum!

jus - tum!

19

para terminar

Quid retribuam Domino

A duas vozes e órgão

Furio Franceschini (1880-1976)

23

am Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci -

am Ca - li - cem sa - lu - ta - ris ac - ci -

29

- pi - am et no - men Do - mi -

- pi - am et no - men Do - mi -

45

mi - cis me - is *ff* sal - vus e - ro, sal -

me - is *ff* sal - vus e - ro, sal -

51

- vus e - - - ro.

- vus e - - - ro.

Tantum ergo

A uma voz e órgão

Alberto Nepomuceno (1864-1920)

versão a 4 vozes mistas

10
men - tum sen - su - um de - fe - ctu - i.
tro - que com - par sit lau - da - ti - o.
A - men.
3

Salmo de Meditação

4º domingo do Advento – 24 de dezembro

Roberto Rodrigues (1965-)

R. Ao Senhor, eu cantarei eternamente o vosso amor!

1. Ao Senhor, eu canta**rei** eternamente o **vos**so amor, /
de geração em gera**ção** eu canta**rei** vossa verdade! /
Porque dissestes: "O a**mor** é garantido **pa**ra sempre!" /
E a **vos**sa leal**da**de é tão **fir**me como os céus.

2. Eu firmei uma Ali**an**ça com meu servo, **meu** eleito, /
e eu **fiz** um jura**men**to a Da**vi**, meu servidor. /
Para sempre, no teu **tro**no, firmarei tu**a** linhagem, /
de gera**ção** em gera**ção** garanti**rei** o teu reinado!"

3. Ele então, me invoca**rá**: / "Ó Senhor, vós **sois** meu Pai,
sois meu **Deus**, sois meu ro**che**do onde en**con**tro a
salvação!" / Guardarei eterna**men**te para ele a **mi**nha graça
e com **e**le firma**rei** minha ali**an**ça indissolúvel!"

Dm
C
Gm/B♭
Am
1. Ao Se - nhor, eu canta - rei eterna - men - te‿o vos - so‿a - mor, /
2. Eu fir - mei uma‿Ali - ança com meu ser - vo, meu e - leito, /
3. E - le‿en - tão, me‿invoca - rá: / "Ó Se - nhor, vós sois meu Pai, /
Am
Gm
F/A
B♭
C
de gera - ção em gera - ção eu canta - rei vos - sa ver - dade! /
e eu fiz um jura - mento a Da - vi, meu ser - vi - dor. /
sois meu Deus, sois meu ro - chedo onde‿en - contro‿a sal - va - ção!" /
Dm
C
Gm/B♭
Am
Porque dis - sestes: "O a - mor é garan - ti - do pa - ra sempre!" /
Para sempre, no teu trono, firma - rei tu - a li - nhagem, /
Guarda - rei eterna - mente para e - le‿a mi - nha graça /

Para coro a 4 vozes mistas

Hodie Christus natus est

Coro a 4 vozes mistas

Bruno Tadeu Rodrigues Gomes (1992-)

Dolce (♩ ≈ 104)

f Ho - di - e Chris - - - tus na-tus

f Ho - di - e Chris - tus na - tus

f Ho - di - e Chris - tus na - tus

f Ho - di-e Chris - tus na - tus

órgão (mas preferencialmente *a cappella*)

Ave Deus menino

Pastoral a 4 vozes mistas

Pe. João Lyrio Tallarico (1922-2009)

7
sus em Be - lém. Os car - ri - lhões de mil co - ra - ções bim - ba - lham Na -
cen - do do‿a - lém. Mo - du - lam lin - dos hi - nos de paz aos ho - mens que
ga - ço de‿a - mor. A Mãe di - vi - na‿a - do - ra tam - bém seu fi - lho seu
la - das de céu. Os o - lhos pu - ros de‿u - ma mu - lher, a Mãe do Me -
ci - da doIa - lém. Nós su - pli - ca - mos nes - te Na - tal a paz pa - ra
sus em Be - lém. Os car - ri - lhões de mil co - ra - ções bim - ba - lham Na -
cen - do do‿a - lém. Mo - du - lam lin - dos hi - nos de paz aos ho - mens que
ga - ço de‿a - mor. A Mãe di - vi - na‿a - do - ra tam - bém seu fi - lho seu
la - das de céu. Os o - lhos pu - ros de‿u - ma mu - lher, a Mãe do Me -
ci - da doIa - lém. Nós su - pli - ca - mos nes - te Na - tal a paz pa - ra
sus em Be - lém. Os car - ri - lhões de mil co - ra - ções bim - ba - lham Na -
cen - do do‿a - lém. Mo - du - lam lin - dos hi - nos de paz aos ho - mens que
ga - ço de‿a - mor. A Mãe di - vi - na‿a - do - ra tam - bém seu fi - lho seu
la - das de céu. Os o - lhos pu - ros de‿u - ma mu - lher, a Mãe do Me -
ci - da doIa - lém. Nós su - pli - ca - mos nes - te Na - tal a paz pa - ra
Os car - ri - lhões de mil co - ra - ções bim - ba - lham Na -
Mo - du - lam lin - dos hi - nos de paz aos ho - mens que
A Mãe di - vi - na‿a - do - ra tam - bém seu fi - lho seu
Os o - lhos pu - ros de‿u - ma mu - lher, a Mãe do Me -
Nós su - pli - ca - mos nes - te Na - tal a paz pa - ra

14
tal tam - bém. Tra - la - la - la - la - la tra - la - la - la - la
fa - zem bem.
Sal - va - dor.
ni - no Deus.
nós tam - bém.
tal tam - bém. Tra - la - la - la - la - la tra - la - la - la - la
fa - zem bem.
Sal - va - dor.
ni - no Deus.
nós tam - bém.
tal tam - bém. Tra - la - la - la - la - la tra - la - la - la - la
fa - zem bem.
Sal - va - dor.
ni - no Deus.
nós tam - bém.
tal tam - bém. Tra - la - la - la - la - la tra - la - la - la - la
fa - zem bem.
Sal - va - dor.
ni - no Deus.
nós tam - bém.
20
FINE
tra - la - la - la - la - la A - ve Deus me - ni - no
tra - la - la - la - la - la A - ve Deus me - ni - no
tra - la - la - la - la - la A - ve Deus me - ni - no
tra - la - la - la - la - la A - ve Deus me - ni - no

(entre uma e outra das precedentes estrofes, à escolha)

D.C. al FINE

1. O bimbalhar festivo dos sinos canta: nasceu Jesus em Belém,
   Os carrilhões de mil corações bimbalham Natal também.

   Tralalá, Ave Deus menino!

2. No céu profundo cheio de estrelas, anjos cantam descendo do além,
   Modulam lindos hinos de paz aos homens que fazem bem.

3. Jesus sorrindo, lindo menino, dorme em paz num regaço de amor.
   A mãe divina adora também seu filho seu Salvador.

4. Entre as estrelas do firmamento duas há cintiladas de céu,
   Os olhos puros de uma mulher, a Mãe do Menino Deus.

5. Ó Virgem Santa, Mãe do Menino, mansa pomba descida do além,
   Nós suplicamos neste Natal a paz para nós também.

Sinos e pastores

Pastoral a 4 vozes mistas

Pe. João Lyrio Tallarico (1922-2009)

13
La la la la la la la la la la la la la La la la la la la
La la la la la la la la la la la la la La la la la la la
La la la la la la la la la la
La la la la la la la la la la

18
la la la la la la la. Va - mos, pas - to - res, em
la la la la la la la. Va - mos, pas - to - res, em
La la la la la la la la la la. Va - mos, pas - to - res, em
La la la la la la la la la la. Va - mos, pas - to - res, em

23
fes - ta, a - do-rar nos - so pas - tor,
fes - ta, a - do-rar nos - so pas -
fes - ta, a - do-rar nos - so pas - tor,
fes - ta, a - do-rar nos - so pas -

29
a - do-rar nos - so pas - tor. Blim blom!
tor, a-do-rar nos - so pas - tor. Blim blom!
a - do-rar nos - so pas - tor. Blim blom!
tor, a-do-rar nos - so pas - tor. Blim blom!

Salmo de Meditação

Solenidade do Natal - Missa do dia do Natal

Roberto Rodrigues (1965-)

R. Os confins do universo contemplaram
a salvação do nosso Deus.

1. Can**tai** ao Senhor Deus um can**to** novo,
   porque **e**le fez **pro**dígios!
   Sua **mão** e o seu braço for**te e** santo
   alcan**ça**ram-lhe a **vi**tória. R.

2. O Se**nhor** fez conhecer a sal**va**ção,
   e às na**ções**, sua **jus**tiça;
   Recor**dou** o seu amor sempre **fi**el
   pela **ca**sa **de Is**rael. R.

3. Os con**fins** do universo con**tem**plaram
   a salva**ção** do nos**so** Deus_.
   Acla**mai** o Senhor Deus, ó te**rra in**teira,
   ale**grai**-vos e e**xul**tai! R.

4. Cantai **sal**mos ao Senhor ao som **da** harpa
   e da **cí**tara **su**ave!
   Acla**mai**, com os clarins e as **trom**betas,
   ao Se**nhor**, o nos**so** Rei! R.

demorando um pouco sobre cada acorde
A9 7
G7M
F6♯
E
1. Can - tai ao Senhor Deus um can - to novo, /
2. O Se - nhor fez conhe - cer a sal - va - ção, /
3. Os con - fins do uni - ver - so con - tem - plaram /
4. Cantai salmos ao Se - nhor ao som da harpa /
G
Am
Bm
C6♯
porque e - le fez pro - dí - gios! /
e às na - ções, su - a jus - ti - ça; /
a salva - ção do nos - so Deus.
e da cí - ta - ra su - a - ve! /
A9 7
G7M
F6♯
E
Sua mão e o seu bra - ço for - te‿e santo /
Recor - dou o seu a - mor sem - pre fi - el /
Acla - mai o Senhor Deus, ó ter - ra‿in - teira, /
Acla - mai, com os cla - rins e as trom - betas, /

Para coro a 4 vozes mistas